FILM

IRENA KAREL na tle warszawskich Łazienek

Fot. R. Sum

● NR 3 (1102) ● ROK XXV ● 18 STYCZNIA 1970 ● CENA 3 ZŁ ●

FESTIWAL FILMÓW O WARSZAWIE

W stolicy trwa Festiwal Filmów o Warszawie, zorganizowany z okazji 25 rocznicy wyzwolenia miasta. Jest to przegląd filmów pełnometrażowych i krótkich, których tematyka wiąże się ze stolicą. Przegląd odbywa się w dwudziestu kinach we wszystkich dzielnicach miasta, ponadto — w klubach i świetlicach wielu zakładów pracy, w domach kultury, Domu Wojska Polskiego itp. Organizatorami imprezy są: Stołeczny Zarząd Kin, Centrala Wynajmu Filmów, Wydział Kultury Stołecznej Rady Narodowej.

Festiwal rozpoczął się 5 stycznia premierą filmu „Nowy" w kinie „Mazowsze" przy Zakładach im. Marcina Kasprzaka. Wraz z filmem fabularnym zaprezentowany został dokument „Do Ciebie, Warszawo" Mariana Duszyńskiego.

W programie przeglądu znalazło się 40 pozycji pełnometrażowych, w tym 4 dokumentalne.

NOWE FILMY

W zespole PLAN skierowano do realizacji film „Czarne parzenice", oparty na motywach powieści „Rano przeszedł huragan" i „Dwie siostry" Władysława Machejka. Autorem scenariusza jest Aleksander Ściborr-Rylski, reżyserem — Paweł Komorowski, kierownikiem produkcji — Konstanty Lewkowicz. Będzie to barwny film, ukazujący narodziny władzy ludowej na Podhalu.

Zaakceptowano do realizacji scenariusz Władysława Terleckiego i Witolda Lesiewicza „Bolesław Śmiały", oparty na wątkach powieści historycznej Kraszewskiego „Bolesławczyce" oraz na dramacie Marii Dąbrowskiej „Stanisław i Bogumił". Realizatorem będzie Witold Lesiewicz (zespół KRAJ).

Reżyser Janusz Nasfeter pracuje nad montażem i udźwiękowieniem filmu „Abel, twój brat". Na zdjęciu poniżej: reżyser z młodocianymi aktorami w studio dźwiękowym.

SPOTKANIA I ROZMÓWKI

Z TADEUSZEM WILKOSZEM

Reżyser filmów lalkowych, związany z łódzkim Se-Ma-Forem. Po studiach w praskiej Wyższej Szkole Przemysłu Artystycznego zadebiutował w roku 1959 filmem lalkowym „Mysie figle". Dalsze filmy to m. in.: „Nie drażnić lwa", „Niezwykła kariera", „Dick i jego kot", „Koty i kociaki", „Pierścień z bajki", „Worek", „Poranek misia". Filmy Wilkosza zdobywały kilkakrotnie nagrody na międzynarodowych festiwalach.

— Nad czym pan ostatnio pracował?

— Sporo czasu poświęciłem serii filmowej „Przygody misia Colargola". Jest to cykl barwnych filmów lalkowych, realizowanych przez naszą wytwórnię w ramach umowy z francuskim producentem i dystrybutorem, Albertem Barille. Rzecz oparto na francuskim słuchowisku dla dzieci, wysoko ocenianym przez fachowców. Całość ma liczyć trzynaście odcinków. Nad serią tą pracują niemal wszyscy nasi specjaliści od filmów lalkowych. Reżyserowałem odcinek pierwszy, mam także realizować ostatni. Jestem również scenografem, współscenarzystą i kierownikiem artystycznym całości. Pracujemy na taśmie Eastmancolor, dostarczonej przez producenta; możemy więc eksperymentować z surowcem, którego właściwie dotychczas nie znaliśmy.

— A prace poza tą serią?

— W roku ubiegłym ukończyłem film „Kowal i bieda" — bajkę ludową o wiejskim kowalu wykorzystywanym przez młynarza. Była to właściwie historia przewidziana na zwykłe lalki „człekokształtne", ale spróbowałem ją opowiedzieć przy pomocy rekwizytów symbolizujących ludzkie postacie. I tak — kowalem jest młot, młynarzem — biały worek.

— Największe chyba uznanie zdobył pański „Dick i jego kot". Podkreślano zwłaszcza świetnie odtworzoną atmosferę średniowiecza.

— Jestem krakowianinem. Trzeba chyba długo żyć w mieście zbudowanym w średniowieczu, by wczuć się w tamte czasy. Realizację filmu poprzedziły studia historyczne, między innymi z dziedziny plastyki średniowiecza.

— W jaki sposób trafił pan na legendę o Dicku?

— Historię tę zaproponował amerykański producent filmu. Nie należę do reżyserów, którzy przywiązują największą wagę do literackiego pierwowzoru. W filmie interesuje mnie przede wszystkim inscenizacja, plastyka, praca kamery. Utarło się, że film lalkowy musi być statyczny, że akcja winna mieć wolne tempo. Nie zgadzam się z tym. Próbowałem zawsze w różny sposób wykorzystać możliwości ukryte w tworzywie — i przekonałem się, że lalki potrafią poruszać się równie żwawo, jak aktorzy; że można z pomocą lalek inscenizować najbardziej wymyślne sytuacje; że ruchy kamery, giębia ostrości, mają tu podobny sens co w filmie aktorskim.

— Uważa się niekiedy, że film lalkowy ogranicza w jakiejś mierze wyobraźnię. Czy nie chciałby pan spróbować sił w filmie rysunkowym?

— Nie mam żadnych kompleksów wobec filmu rysunkowego. Jestem przekonany, że nie ma takiej rzeczy, której nie dałoby się pokazać w filmie lalkowym. To tylko kwestia pomysłu, pracy i precyzji wykonania. Powiedziałbym raczej, że film lalkowy góruje pod wieloma względami nad rysunkowym. Mamy tutaj do dyspozycji trzeci wymiar, możemy rozbudowywać akcję w głąb. Trójwymiarowe postacie i rekwizyty są bardziej realistyczne. Poza tym reżyser nie jest tu tak bardzo uzależniony od animatorów.

Rozmawiał: ski

„W PUSTYNI I W PUSZCZY" — JUŻ W PRZYSZŁYM ROKU

Jak już podawaliśmy, zatwierdzony został scenariusz filmu „W pustyni i w puszczy" według powieści Henryka Sienkiewicza. Reżyser Władysław Ślesicki wyruszy niebawem w podróż do ZRA, Sudanu i Kenii, aby zebrać dokumentację. W późniejszym terminie reżyser zamierza wyjechać w pustynne okolice ZSRR, gdzie być może zrealizowane zostaną pewne partie filmu. Zdjęcia rozpoczną się prawdopodobnie w lipcu i potrwają około ośmiu miesięcy. Film (dwie serie) ma być gotowy w połowie przyszłego roku.

KONKURS

W związku z zakończeniem obchodów dwudziestopięciolecia kinematografii PRL i rozpoczynającą się 75 rocznicą kinematografii światowej — Centralne Archiwum Filmowe, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Zarząd Główny Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki, Naczelny Zarząd Kinematografii, redakcja „Życie Warszawy", redakcja tygodnika „Ekran", redakcja tygodnika FILM — ogłaszają konkurs

PAMIĘTNIKI LUDZI FILMU

Organizatorzy pragną w ten sposób zachęcić do odnotowania wspomnień przedstawicieli wszystkich zawodów oraz działaczy społecznych, związanych obecnie lub w przeszłości z filmem, z jego produkcją, dystrybucją, eksploatacją, z działalnością kulturalno-oświatową, pedagogiczną i inną. Chodzi o reżyserów, scenarzystów, operatorów, aktorów, scenografów, kompozytorów, organizatorów produkcji i rozpowszechniania, inżynierów i techników, ludzi pióra, pracowników kin, działaczy klubowych, pedagogów.

Wspomnienia mogą obejmować zarówno najdawniejsze okresy polskiego filmu, lata międzywojenne, jak również okres dwudziestopięciolecia PRL.

Organizatorzy konkursu oczekują, że nadesłane prace dostarczą cennych danych faktograficznych i wzbogacą stan wiedzy o przeszłości polskiej kinematografii. Dlatego też zwracają się z apelem do autorów, aby w swych wspomnieniach zechcieli pomieścić możliwie największej faktów, dat, nazwisk, konkretnych wydarzeń; w ten sposób uda się być może zrekonstruować wiele zaginionych dokumentów.

Organizatorzy proszą także o dołączenie, w miarę możliwości, wszelkich materiałów dokumentalnych, fotografii, dyplomów, plakatów, zaproszeń, programów itp.

REGULAMIN

1. Założeniem konkursu jest uzyskanie jak największej ilości danych faktograficznych, dotyczących historii oraz lat współczesnych polskiej kinematografii. 2. Do pracy można dołączyć materiały ilustracyjne lub związane z nią tematycznie materiały dokumentalne. 3. W zasadzie nie ogranicza się objętości nadsyłanych prac; mogą one być w maszynopisie lub czytelnym rękopisie. 4. Termin nadsyłania prac upływa z dniem 31 lipca 1970 roku. 5. Prace opatrzone godłem należy wysyłać na adres: Centralne Archiwum Filmowe, Warszawa, ul. Puławska 61, z dopiskiem na kopercie „Pamiętniki ludzi filmu". W kopercie zawierającej pracę należy umieścić zaklejoną kopertę z imieniem, nazwiskiem i adresem autora. 6. Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi najpóźniej do końca 1970 roku. 7. Prace rozpatrzone i ocenione będą przez specjalnie powołane jury. 8. Ustala się następujące nagrody: I nagroda — 15.000 zł, dwie II nagrody po 10.000 zł, trzy III nagrody po 5.000 zł. Jury ma prawo do innego podziału nagród. 9. Prace nadesłane nie będą zwracane, oryginalne dokumenty zostaną na życzenie zwrócone. 10. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo pierwszeństwa druku uczestniczących w konkursie materiałów, w całości lub we fragmentach. Prace zakwalifikowane do druku będą honorowane według obowiązujących stawek niezależnie od ewentualnie przyznanej nagrody. 11. Szczegółowych informacji zasięgnąć można u sekretarza konkursu: Ilona Szuster — Centralne Archiwum Filmowe, Warszawa, ul. Puławska 61, tel. 44-68-56.

Dobiegają końca zdjęcia do filmu telewizyjnego „Kolumbowie", opartego na cyklu powieściowym Romana Bratnego. Jak już informowaliśmy, reżyserem jest Janusz Morgenstern, operatorem — Tadeusz Wieżan. Na zdjęciu wyżej: operator Tadeusz Wieżan (z prawej) oraz odtwórcy głównych ról — Alicja Jachiewicz i Andrzej Zaorski. Obok — Bożena Kowalczyk, odtwórczyni roli Baśki.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

TOPOREK

Nie bez powodu film ten uznano w Rumunii za najwybitniejsze osiągnięcie roku. „Toporek" (albo może raczej „Ciupaga") jest ekranizacją napisanej w 1930 roku powieści „Baltagul" rumuńskiego klasyka Michaila Sadoveanu. Książka ta tłumaczona na wiele języków, była również wydana w przekładzie polskim pod tytułem „Zaginiony". Film powstał we współprodukcji włosko-rumuńskiej. Jedną z głównych ról odtwarza znakomity włoski aktor Folco Lulli, znany z filmów „Nie ma pokoju pod oliwkami" i „Oko za oko".

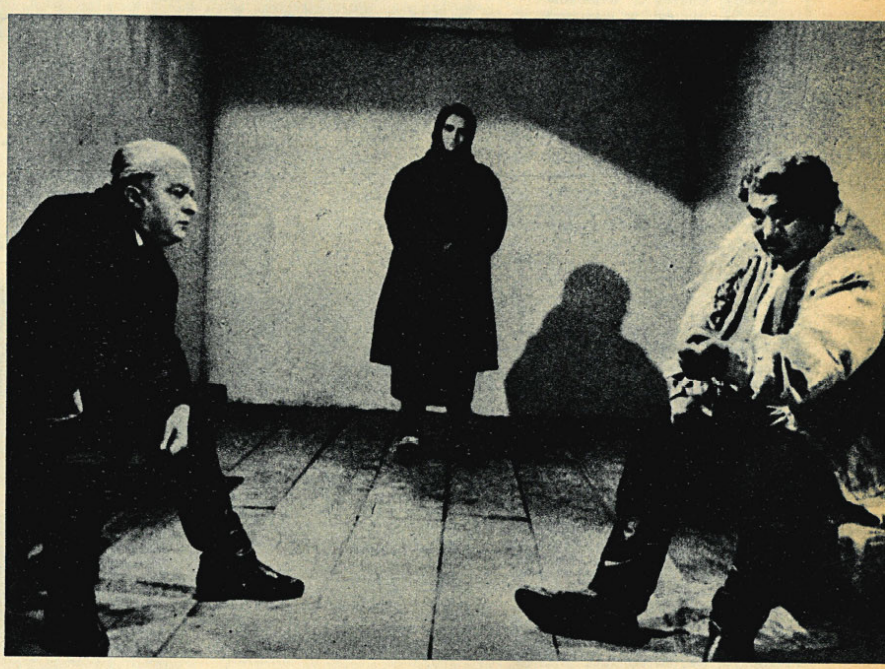
Akcja rozgrywa się pod koniec ubiegłego stulecia w górach Mołdawii. Jak każdej jesieni, tak i teraz po zakup owiec wyjechał z domu Nikifor Lipan. Mijają długie tygodnie, Nikifor nie wraca. Jego żona Wiktoria, zrozpaczona brakiem jakichkolwiek wiadomości, wyrusza szlakiem wędrówki męża. W długiej i trudnej drodze towarzyszy jej syn, Georgica. Pierwszą wiadomość o zaginionym uzyskuje Wiktoria w dalekim miasteczku. Tu właśnie Nikifor kupił był jesienią wielkie stado owiec, część odsprzedał dwóm góralom i wraz z nimi udał się na poszukiwanie zimowiska. Teraz Wiktoria i Georgica podążają śladami stada pędzonego przez trzech mężczyzn. W pewnym momencie ślad się urywa; dotarło tu wprawdzie stado i jego przewodnicy, ale Nikifora już wśród nich nie było. Wiktoria odnajduje towarzyszy męża. Ci twierdzą, że o niczym nie wiedzą, rozstali się z Nikiforem żywym i zdrowym. Wiktoria od dawna już podejrzewa zbrodnię. Losy osobliwego śledztwa przesądza dopiero spotkanie w góralskiej zagrodzie Nikiforowego psa. Owczarek poznaje Wiktorię i Georgicę; wiedzie ich teraz na dno skalnego urwiska, gdzie leży ludzki szkielet. Czaszka Nikifora jest naznaczona śladem uderzenia ciupagi. Jest już wiosna.

Finał sprawy rozegra się na rozległych połoninach w czasie uczty pogrzebowej. Wśród zaproszonych na stypę gości znajdują się dwaj górale towarzyszący Nikiforowi w przepędzie owiec. Wiktoria wskazuje mordercę, któremu sprawiedliwość wymierzy ciupaga Georgicy. Konający morderca przyznaje się do winy.

Film Muresana, wywodzący się z ducha realistycznej prozy Sadoveanu, nie jest wierną ekranizacją powieści — zwłaszcza zakończenie odbiega od pierwowzoru literackiego. Ale też nie jest to tylko dramatyczny obraz z życia mołdawskich górali, przemawiający do widza barwnością folkloru i sensacyjną akcją. Śledztwo prowadzone przez Wiktorię, chociaż odwołuje się ona do sił nadprzyrodzonych, jest nadzwyczaj logiczne i drobiazgowe; w rozumowaniu i działaniu góralki nie ma żadnych niekonsekwencji ani luk. Bo też nie jest to śledztwo urzędnika policji zawodowo zaangażowanego w sprawę, lecz znacznie głębszy proces, którego początkiem jest zakorzeniony w świadomości bohaterów imperatyw moralny, a ostatecznym celem — poznanie prawdy. I taki jest filozoficzny temat tego filmu. Sam wymiar sprawiedliwości jest tylko konsekwencją tej nadrzędnej prawdy, nie podlegającym żadnej dyskusji aktem formalnym. Sprawiedliwość, pojęta jako odwet, może mieć bowiem tylko jedno oblicze: oko za oko, ząb za ząb.

Film Muresana urzeka surowością i prostotą artystycznego wyrazu, malarskim pięknem obrazu mołdawskiej wsi, przejmującą prawdą ludzkich postaci. Nie bez powodu ten bardzo ludzki i wstrząsający dramat, który osiąga w swym emocjonalnym napięciu wymiary antycznej tragedii, krytyka rumuńska uznała za jedno z najbardziej znaczących dzieł rodzimej kinematografii ostatnich lat.

B. D.



Sprawiedliwość jako odwet
Z prawej Folco Lulli

„Baltagul", film prod. włosko-rumuńskiej, reż. Mircea Muresan

---

JESZCZE O ROKU FILMOWYM 1969

W ubiegłym tygodniu odnotowaliśmy opinię J. A. Szczepańskiego — pierwszą próbę bilansu naszego dorobku filmowego w roku minionym. Zygmunt Kałużyński, który w POLITYCE (nr 1/70) zajmuje się oceną całego zeszłorocznego repertuaru, poświęcił filmowi polskiemu końcowy ustęp swego artykułu.

„Inna niespodzianka — czytamy — to zainteresowanie, jakie wywołały filmy polskie. Tego nikt nie przewidywał. Tym więcej, że na jesieni 1968 roku film polski przeszedł wstrząs organizacyjny i zmienił swoją strukturę (...) Tymczasem rok 69 okazał się lepszy od poprzednich: wśród 21 premier, przynajmniej połowa zasługuje na uwagę". Wprawdzie nie udało się naszemu filmowi „wyłonić tematów powszechnych, jak to udawało mu się niegdyś i wciąż nie ma dość siły, by wyjść za granicę. Niemniej stosuje się do niego powiedzenie Pascala, że nigdy nie jest z nami tak dobrze, jak sądzimy, ale też z drugiej strony nigdy tak źle, jak nam się wydaje".

•

Zobaczmy teraz jak formuła „ani dobrze, ani źle" przystaje do trzech polskich premier zamykających rok 1969.

głosy i głosy

O montażowym filmie „Zbyszek" Jana Laskowskiego pisaliśmy na tym miejscu jako o utworze kontrowersyjnym. Został on jednak szeroko i uważnie omówiony. Natomiast „Wniebowstąpienie" Jana Rybkowskiego według opowiadania Adolfa Rudnickiego nie zdołało żywiej poruszyć ani krytyki, ani widzów. Jednakże film znalazł także zdecydowanych zwolenników. „Jan Rybkowski — pisze Zbigniew Dolecki w KIERUNKACH (nr 50/69) — stanął na wysokości zadania". I dalej: „Adaptacje wysokiej rangi utworów literackich, jednolitych w swych treściach i formie, przeważnie zapisują się pozytywnie na koncie naszej sztuki filmowej, tak jak to ma miejsce w wypadku „Wniebowstąpienia".

Ostatni polski film 1969 — „Czekam w Monte Carlo" — właściwie nie znalazł już obrońców:

„Ogólnie (...) film jest miejscami nużący, niekiedy nieco sztuczny. Wynika to, jak sądzę, ze słabości scenariusza" — pisze Alicja Iskierko w GŁOSIE PRACY. **„Film jest rozwlekłą, nużącą relacją z rajdu do Monte Carlo** — wtóruje H. Szypulska w ŻOŁNIERZU WOLNOŚCI. — **Ale wszystkie jego grzechy (filmu nie rajdu) zaczynają się od scenariusza, wykazującego podstawowe braki, jeśli chodzi o wymogi filmu fabularnego."** Recenzentka GŁOSU KOSZALIŃSKIEGO ubolewa, że gdy **„wzrok zatrzyma się na swojskich słupach telefonicznych i (...) na biało-czerwonych betonowych słupkach, złudzenie wielkiego świata pryska nieodwołalnie. Nie da się widowiskowego filmu robić sposobem gospodarczym (...)"**

I jeszcze Zbigniew Klaczyński w TRYBUNIE LUDU: **„Wyścigi samochodowe mają oczywistą przewagę walorów widowiskowych — i o tym nie zapominam. Lecz nawet ta naturalna atrakcyjność także ma swoje granice: dramaturgii nie zastąpi — to pewne. Zaś eksploatowana bez umiaru prowadzi do pewnego przesytu. Nie wykluczam, że osoby zakochane w czterech kółkach znajdą w filmie blaski, których sam nie umiałem się dopatrzeć. Toteż nikogo do filmu nie zniechęcam, aczkolwiek mnie osobiście film bardzo poważnie zniechęcił: jeszcze jeden — dwudziesty piąty — wiraż, jeszcze jeden — pięćdziesiąty — poślizg. Człowiek siedzi. Rajd trwa. Tak bardzo chciałoby się wyskoczyć, kawusi napić, kości rozprostować. A oni jadą i jadą".**

•

Kończąc z 1969 rokiem, warto dodać, że — jak wynika z ankiety tygodnika EKRAN (nr 1/70) — najwybitniejszą polską indywidualnością filmową minionych dwunastu miesięcy okazał się Andrzej Wajda. Spośród dziewięciu ankietowanych krytyków filmowych, pięciu wskazało Wajdę jako najlepszego polskiego reżysera 1969 roku; czterech pozostałych, którzy opowiedzieli się za Krzysztofem Zanussim, uznało jednak za nasz najlepszy ubiegłoroczny film albo „Wszystko na sprzedaż" albo „Polowanie na muchy". A swój zasłużony sukces we wspomnianej ankiecie — najlepsza polska kreacja kobieca roku — Elżbieta Czyżewska zawdzięcza w pewnej mierze twórcy „Wszystko na sprzedaż", gdzie zagrała czołową rolę.

KAPPA

Optymistyczna egzaltacja erotycznej wolności, czyli refleksje z okazji powtórnej premiery filmu „Kochać"

JÖRN DONNER urodził się w roku 1933 w Helsinkach. Studiował we Włoszech i we Francji. Pracował jako dziennikarz, jest autorem dwóch zbiorów nowel, dwóch powieści, książki o filmie fińskim. W Helsinkach zrealizował w latach 1955—1961 cztery krótkometrażowe filmy dokumentalne. W roku 1961 przenosi się na stałe do Szwecji. Uprawia krytykę filmową na łamach największego skandynawskiego dziennika „Dagens Nyheter", wydaje książkę o Bergmanie „Oblicze diabła". W roku 1963 debiutuje filmem fabularnym „Wrześniowa niedziela". Jego następne, najbardziej znane filmy to — „Kochać", „Tu zaczyna się przygoda", „Poprzeczka".

Donner, obok Widerberga i Sjömana, był jednym z przywódców szwedzkiej „nowej fali", zbuntowanej przeciwko Bergmanowi i poszukującej dróg odnowienia i unowocześnienia kina szwedzkiego.

JACEK FUKSIEWICZ

Film „Kochać" ze Zbigniewem Cybulskim i Harriet Andersson był już przed kilku laty wyświetlany na naszych ekranach, ale tylko w dyskusyjnych klubach filmowych i kinach studyjnych. Uznano go wówczas za zbyt śmiały i zbyt drastyczny dla tzw. widza nie przygotowanego. Dziś film Donnera pojawia się tryumfalnie w zwykłym rozpowszechnianiu, co skłania do postawienia pytania: czy jego drastyczność zwietrzała, czy też widzowie stali się bardziej przygotowani?

Zapewne jedno i drugie. Nie dostrzegamy tego może tak wyraźnie na co dzień, ale poziom wyrobienia naszej widowni, czy mówiąc inaczej — poziom kultury filmowej naszego społeczeństwa znacznie się podniósł w przeciągu ostatnich lat. Nie tylko DKF i kina studyjne wyrobiły sobie stosunkowo szeroką rzeszę ambitnych kinomanów, również kina normalne mogą liczyć na zapełnioną widownię przy filmach artystycznych. Pamiętamy, jakim zaskoczeniem było stosunkowo duże powodzenie trudnych filmów Antonioniego, pamiętamy, jak trudno przyjmował się film zapełnioną widownię przy filmy japońskie, jak „Kobieta—diabel", w ogóle nie sposób się docisnąć! Uderza również wzrost kultury odbioru dzieła filmowego — sceny erotyczne przyjmowane są na ogół z powagą, bez owego rechotu, który kiedyś z reguły im towarzyszył. Znawcy twierdzili wprawdzie, że ów rechot nie musiał być koniecznie objawem chamstwa, że często bywał reakcją psychologiczną pokrywającą zażenowanie (tak jak nadmiar lęku na filmach grozy również wywołuje śmiech, który jest reakcją obronną), ale zawsze wypływał z niskiej kultury artystycznej, z nie dosyć jasnego uświadomienia sobie granicy pomiędzy obrazem artystycznym a rzeczywistością. Dziś można już założyć, że poważna część widowni nie będzie zaszokowana drastycznością obrazu filmowego, lecz że będzie tę drastyczność traktować jako środek wyrazu artystycznego, który oceniany powinien być według tego czy jest w dziele funkcjonalny, czy też jest nadużyciem ze strony autora.

Nie ulega jednak wątpliwości, że zmieniło się także samo pojęcie drastyczności. I znowu na co dzień nie zdajemy sobie tak bardzo z tego sprawy, ale wystarczy spojrzeć z perspektywy ostatnich dziesięciu lat. Weźmy na przykład tak głośny swojego czasu film, jak „Kochankowie" Louis Malle'a — jakież to było wydarzenie, nie tylko u nas, kiedy film był pokazany na Festiwalu Festiwali, ale również w samej Fran-

Nowa publiczność
Harriet Andersson

cji! Dziś jednak i film, i obyczaje poszły tak daleko naprzód, że w tym filmie widzimy z rzadką szlachetnością i poezją pokazaną miłość; zważywszy zaś to, co przynosi od kilku lat na przykład kino szwedzkie, film Malle'a mógłby być pokazany nawet przed widownią harcerską.

„Kochać" dziś również wydaje się niewinne, mimo że swojego czasu wywołało wrażenie skandalizujące — większa część tego filmu rozgrywa się w łóżku, gdzie śpi ze sobą para bez ślubu, niemalże pod okiem małego synka bohaterki i jej matki, życzliwie i rzeczowo do całej sprawy ustosunkowanych. Dziś widać wyraźnie, że najbardziej szokujące nie były w tym filmie sceny erotyczne, ponieważ prawie wcale nie widać w nich nagości, ale klimat. Przede wszystkim rzeczowość tego stosunku: bohaterowie idą do łóżka, traktując to nie jako uwieńczenie wzajemnej miłości, ale jako coś, z czego dopiero może, ale nie musi, wyniknąć miłość. Zresztą, gdy pod koniec bohater (cudzoziemiec, bodajże Szwajcar) ujawnia coś w rodzaju miłości do bohaterki, ta (Szwedka) oświadcza, że musi mieć jeszcze w życiu wiele mężczyzn i że nie zamierza wiązać się z kimś na stałe. Nie rozbudzona dotąd przez męża, po jego śmierci rzuca się w wir erotycznych uciech, wygłaszając credo, które staje się posłaniem filmu: miłość fizyczna jest niezbędnym uprzyjemnieniem życia, rzeczą potrzebną dla harmonijnego poczucia szczęścia. Jest to, jak wynika z uwag poczynionych przez obserwatorów szwedzkiego życia, postawa dzisiaj dla tego społeczeństwa typowa: miłość jako konieczny i miły zabieg higieniczny, nie zaś jako szaleństwo, które może wprawdzie człowieka uszlachetnić, ale i sprawić kłopoty. Co może nas tu szokować i co szokuje w szwedzkim modelu obyczajowym, to pozbawienie erotyzmu części owej nadbudowy duchowo-romantycznej. Tak też, jako rzecz z dziedziny higieny, a nie moralności, traktuje stosunki swojej córki starsza pani — i w takim duchu wychowywane jest dziecko, które zresztą wyniosło już znaczną wiedzę na ten temat ze szkolnych lekcji uświadomienia seksualnego.

W swoim czasie „Kochać" było manifestem na rzecz tego rodzaju postawy. Nie stawiało pytań, co począć z uzyskaną wolnością i co z niej wyniknie. Dziś jednak okazuje się, że ów model zaczyna pociągać wiele ujemnych skutków w dziedzinie psychospołecznej. Ostatnio szwedzkie filmy zaczynają się poważnie zastanawiać, czy owa rodzima wersja szczęścia erotycznego jest najlepsza dla ludzi. Towarzyszą im podobne pytania ze strony badaczy szwedzkiego społeczeństwa. „Kochać", które powstało jeszcze w duchu optymistycznej egzaltacji erotycznej wolności, takich pytań nawet nie przeczuwało.

Twórcy mieli również zamiar pokazać w swoim filmie poetycką wizję miłości erotycznej, co nie bardzo im się udało — być może zaciążył tu negatywnie ów klimat pełen rzeczowości? Dobre są natomiast role głównych bohaterów — Harriet Andersson, aktorki wielu filmów Bergmana, i Zbigniewa Cybulskiego, który jednak, jak się wydaje, nie czuł się w tej roli najlepiej.

JACEK FUKSIEWICZ

„Kochać" (Szwecja), reż. Jörn Donner.

Stare gagi
Peter Sellers (z prawej)

Na czym publiczności najmniej zależy

Claudia Cardinale — księżniczka hinduska — dostaje w prezencie od swego taty brylant niebywałej wielkości, blasku i ceny, zwany Różową Panterą. Jako właścicielka tego brylantu, przebywając to w Cortina d'Ampezzo, to w Rzymie, to w Paryżu, to w innych zabawnych miejscowościach eleganckiej Europy, signorina Cardinale pozostaje pod ochroną policji, w szczególności jej inspektora, Petera Sellersa. Na brylant czyha dżentelmen-włamywacz, którego nieodparty wdzięk i nieskazitelnie arystokratyczne maniery podbijają Claudię do tego stopnia, że woli złożyć fałszywe świadectwo i wpakować do więzienia Bogu ducha winnego Sellersa niż jego, choć właśnie Niven chciał jej odebrać rodzinny klejnot, a Sellers jej przed tym bronił. Czemu z kolei trudno się dziwić, zważywszy nieudolność obrony i ogólny idiotyzm inspektora, pechowca w zawodzie i w życiu prywatnym (ze sławną Capucine, dawniej modelką i cover-girl, obecnie aktorką), gdy Niven ma szczęśliwą rękę do wszystkiego, jeśli zaś idzie o kobiety, siły jego są herkulesowe. Dystynkcja przy tym, z jaką zabiera się do księżniczki, tym większe musi robić na niej wrażenie, że jej obejście jest raczej proste, nawet ponad dopuszczalną miarę. Ale w komedii jak w komedii, księżniczki nie muszą być szczególnie dystyngowane, wystarczy, że wyglądają ładnie i ponętnie, zaś pod tym względem z Claudią Cardinale nie ma nigdy kłopotu. Co do akcji, to i ona nie jest ważna, ale możliwość wykorzystania pewnej ilości gagów, niekoniecznie nowych, ale za to czasem śmiesznych, i wydobycie tyle komizmu z niezręczności Sellersa i tyle satysfakcji ze sprawności Nivena, ile się tylko da.

Uzyskać to, oraz parę innych efektów, jest stosunkowo łatwo. Wystarczy przypomnieć i lekko odświeżyć starą filmową zasadę komediowych pościgów (np. zderzyć osobę ściganą z osobą ścigającą ku zdumieniu tej ostatniej); wprowadzić tu i tam scenkę farsową nie pozbawioną pikanterii (mąż z żoną w łóżku, kochanek żony i zalecający się do niej siostrzeniec kochanka pod łóżkiem; albo: żona udaje się do kochanka, ale zastaje w jego łóżku siostrzeńca, którego w ciemności bierze za wuja; albo: wchodzi wuj, który spodziewa się ujrzeć w swoim łóżku cudzą żonę, ale cóż za niespodzianka! pod kołdrą jest siostrzeniec). Można też pomyśleć o możliwościach zaskoczeń innego rodzaju (policjanci spieszą za blondynką ubraną tak i tak, która wsiada do windy na parterze; na piątym piętrze wysiada brunetka w całkowicie zmienionym stroju: miny policjantów); nie stronić wreszcie od sytuacji wypracowanych przez filmową burleskę lat dwudziestych (pędzące za sobą samochody jeżdżą w kółko, wciąż wpadając na ten sam placyk, równie nieosiągalny pierwszy dla drugiego i drugi dla trzeciego, jak żółw dla Achillesa). Jeśli dodać do tego luksusową scenerię miejsc, gdzie film się toczy, kolacje przy

JOANNA GUZE

świecach, drinki przy kominkach, narty i śnieg w Cortina d'Ampezzo, maskarady z fajerwerkami, pozwalające na prezentację twarzowych albo ośmieszających kostiumów, na rewelacje pirotechniczne oraz na nową, finałową tym razem serię radośnie zakończonych nieporozumień, zasada rozrywki nie zobowiązującej nikogo do niczego — prócz kompilacji — zostaje spełniona.

Bo też żeby mógł powstać film tego rodzaju, scenarzysta nie musi mieć pomysłów: wystarczy mu znać pomysły np. Mack Sennetta i konwencję współczesnej komedii kryminalno-salonowej; reżyser wiążącej całość formuły: wystarczy mu zorganizować epizody i posklejać je ze sobą; wreszcie aktorzy nie muszą się wysilać: wystarczy, że mają dobre nazwiska. Co do publiczności, to oglądając dzieło cieszące się tylu swobodami, może sobie pozwolić na własną; nie musi się szampańsko bawić. Lecz niestety! nie na tym publiczności najbardziej zależy.

„Różowa Pantera" (Wielka Brytania — USA), reż. Blake Edwards

„Suita warszawska", reż. Tadeusz Makarczyński

HASŁO „WARSZAWA"

Warszawę filmowano w rozmaitych okresach historycznych. Specyficzna atmosfera tego miasta, jego tragiczne losy — przyciągały uwagę filmowców. 17 stycznia minęło 25 lat od dnia wyzwolenia miasta. Rozpoczął się nowy okres w życiu stolicy naszego kraju. Przypominamy niektóre filmy poświęcone Warszawie — dawnej i dzisiejszej.

W archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych można znaleźć wszystkie niemal zachowane taśmy pokazujące Warszawę w różnych sytuacjach i epokach. Pod hasłem „Warszawa" zgromadzono tematy kronikalne i filmy dokumentalne. Są wśród nich ogólne widoki miasta, typy uliczne, filmy z kampanii wrześniowej, z walk w 1944 i 1945, zabytki w latach dwudziestych, te same budowle zburzone, a następnie odbudowane.

Życie przedwojennej Warszawy przedstawia film Jerzego Zarzyckiego „Co dzień", inne pozycje odnoszące się do lat dwudziestych i trzydziestych — to „Widoki Warszawy", „Z wędrówek po Warszawie" czy „Warszawa 1936 r." operatora amerykańskiego Bryana. Ten sam operator filmował Warszawę podczas oblężenia w 1939 roku — jego zdjęcia są dziś cennym dokumentem. Zachowały się fragmenty kroniki powstańczej — zdjęcia i filmy kręcone z narażeniem życia.

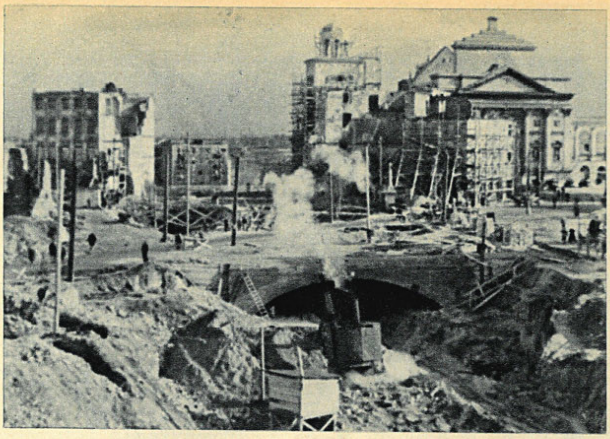
Z kolei pod hasłem „Warszawa" znajdujemy reportaż z oswobodzonego miasta: „Warszawa 17 stycznia 1945 roku" — tragiczne ruiny miasta wolnego, ale umarłego. W parę lat później reklamy rozmieszczone na dachach tramwajów i na murach obwieszczały „A jednak Warszawa". Był to tytuł filmu zrealizowanego przez Francuzów — Yannick Bellon i Henri Magnana.

Przybywało tych filmów, bo coraz więcej operatorów filmowało miasto powracające do normalnego życia i z każdym dniem piękniejsze. Powstawały reportaże, impresje, filmowe plakaty, takie jak „Budujemy Warszawę" Urbanowicza, Forberta i Jefimowa, „Most" Bossaka i Jaryczewskiego, „Warszawa" Perskiego, „Powrót na Stare Miasto" Bossaka czy „Szeroka droga" Gordona — dokumentująca budowę Trasy W—Z. W tym pierwszym okresie powojennym powstała też „Suita Warszawska" Makarczyńskiego, której trzy części: „Klęska", „Powrót do życia", „Wiosna Warszawska" określają treść filmu. Nowa architektura stolicy natchnęła Andrzeja Munka do dwóch dokumentów impresyjnych: „Niedzielny poranek" i „Spacerek staromiejski".

Były też filmy publicystyczne i satyryczne, piętnujące rozmaite zaniedbania; nowe pokolenie dokumentalistów z połowy lat pięćdziesiątych to raczej surowi tropiciele braków niż zapatrzeni w piękności fotografowie zachodów słońca w Łazienkach. Ale i te filmy były przecież wyrazem miłości do swego miasta.

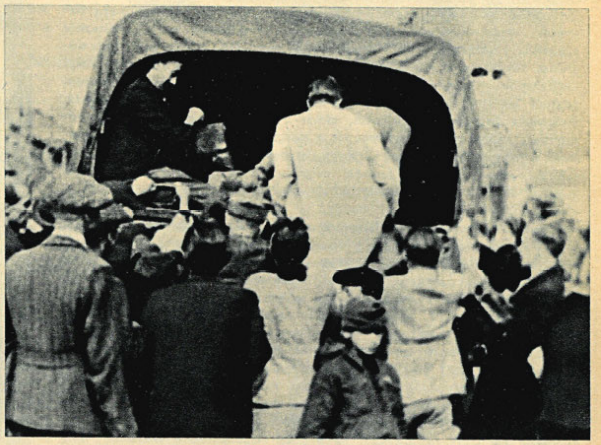
Mijały lata, przychodziły kolejne rocznice wskrzeszenia stolicy. Tak filmowcy, jak i społeczeństwo odczuwało potrzebę głębszego i bardziej wnikliwego opracowania tematu WARSZAWA. Wtedy to — z dawnych kronik i aktualnych obserwacji powstały „Spotkania z Warszawą" i „Ab urbe condita" Jana Łomnickiego, „Homo Varsoviensis" Romana Wionczka. Było to niedawno, zaledwie przed kilku laty. Ale życie idzie naprzód, zjawiają się nowe ważne problemy. I teraz znów powstają filmy o Warszawie i jej mieszkańcach. Kontynuuje swą pracę Roman Wionczek, filmuje Krzysztof Szmagier, a Ludwik Perski i Leonid Machnacz porównują dwie stolice — Warszawę i Moskwę. Bo realizatorzy filmowi zawsze lubili Warszawę.

(esw)



„Szeroka droga", reż. Konstanty Gordon

„Homo Varsoviensis", reż. Roman Wionczek



„Warszawa", reż. Ludwik Perski

„JAK TO NA WOJENCE ŁADNIE"

Satyryczny, antywojenny musical „Oh, What a Lovely War" (Jak to na wojence ładnie), grany w roku 1963 na scenie londyńskiego Teatru Workshop pod kierownictwem Joan Littlewood, odnosił wielkie sukcesy nie tylko w Anglii; grano go w Teatrze Narodów w Paryżu, a także Nowym Jorku, Wiedniu, NRD i NRF. Autorami widowiska byli Charles Chilton i członkowie zespołu Teatru Workshop. Program dodawał: *„wszystko co usłyszycie tego wieczoru, zdarzyło się, zostało powiedziane lub było śpiewane w latach 1914—1918"*. To bowiem pierwsza wojna światowa była bohaterką widowiska, opartego wyłącznie na oficjalnych statystykach, dziennikach, listach i komentarzach generałów, dyplomatów i żołnierzy obu stron. Wpleciono w nie przeźrocza — fotografie i plakaty — a przede wszystkim piosenki z tamtych lat. Wszystko to złożyło się na ostrą satyrę o pierwszej wojnie światowej, która pochłonęła dziesięć milionów ofiar, a w odczuciu Brytyjczyków była może nawet czymś dotkliwszym niż ostatnia wojna.

Znakomity spektakl Joan Littlewood skazany byłby jednak stopniowo na zapomnienie, gdyby nie film. Ekranizacji „Jak to na wojence ładnie" podjął się Richard Attenborough, znany aktor angielski, debiutujący jako reżyser. Pomogli mu koledzy: Laurence Olivier, Vanessa Redgrave, Susannah York, Dirk Bogarde, John Gielgud, Kenneth Moore, Ralph Richardson, Maggie Smith. Z okazji paryskiej premiery filmu Attenborough udzielił wielu wywiadów.

— Od roku 1959 — mówi — zajmowałem się także produkcją filmową. Wyprodukowałem pięć filmów. Umożliwiło mi to poznanie techniki realizacji. Odrzuciłem wiele tematów, które mi proponowano. Wreszcie w roku 1963 zobaczyłem w Londynie spektakl Joan Littlewood. Oglądałem go później czterokrotnie. Nie chciałem jednak ustawić kamer na sali, aby zarejestrować przedstawienie. Pewnego dnia mój przyjaciel, aktor John Mills, przyniósł mi scenariusz, który opracował wespół z powieściopisarzem Len Deightonem i fotografem Brianem Duffy. Mimo że scenariusz był na ogół wierny sztuce, dawał jednak możliwości wyjścia z nierealnego świata teatru i przeniesienia się w świat wojennej rzeczywistości.

Oczywiście usunąłem z filmu Pierrotów, którzy w każdej chwili mogli na scenie za pomocą rekwizytów (hełm, czapka generalska) przeobrazić się w żołnierzy lub generałów. Tak więc piosenki z lat 1914—1918 śpiewają w filmie żołnierze maszerujący lub siedzący w okopach. To oni przecież je tworzyli, korzystając ze znanych melodii; a ci, którzy ocaleli, zawieźli je później do kraju. Przeciwstawiam żołnierzy — dyplomatom i wyższym oficerom, stojącym na uboczu, zajętym swymi małymi intrygami i baletem światowego życia, gdy innym dano role tylko w balecie śmierci.

Czy realizując swój pierwszy film korzystałem z cudzych doświadczeń? Nie wiem, ale właściwie mógłbym powiedzieć, że pomógł mi Truffaut. Udowodnił przecież, że film nie musi wiernie trzymać się linii fabularnej, że można zapomnieć o intrydze, aby poobserwować ludzi, życie. W moim przekonaniu „Czterysta batów" to jeden z najlepszych pięciu czy sześciu filmów, jakie kiedykolwiek stworzono. Wydaje mi się jednak, że ostatecznie w realizacji najbardziej pomogła mi znajomość malarstwa. I dlatego w kompozycji kadrów mego filmu można odnaleźć reminiscencje Breughla, Van Gogha, Moneta i Cézanne'a. Są one doskonałym kontrapunktem realistycznego obrazu bezsensownej, wojennej rzezi.

Pierwszy film
Vanessa Redgrave

CZY DOTRZYMAJĄ SŁOWA?

Ostatnia rola?
Burt Lancaster (z prawej)

Trzech znakomitych aktorów amerykańskich zapowiedziało wycofanie się z filmu. William Holden ma jeszcze wystąpić w adaptacji powieści Ernesta Hemingwaya „Za rzekę, w cień drzew", a Robert Mitchum zakończy karierę filmem „Córka Ryana". Burt Lancaster oświadczył dziennikarzom: „Poczynając od 1971 roku nie zjawię się więcej przed kamerami filmowymi".

telegram

LONDYN. Robert Siodmak („Nocą, kiedy prz
realizuje dramat obyczajowy „Atrox", któreg
wa się pod koniec ubiegłego wieku. W rolach
mes Mason, Raquel Welch, Brigitte Bardot, M
ford i David Hemmings.

MOSKWA. Na półkach księgarskich ukazał s
nowo opracowanej historii kinematografii r
mujący lata 1917—1932.

WATYKAN. Powstaje tu film dokumentalny
Piotra. Reżyserem jest Harry Rasky, koment
komity aktor angielski, Ralph Richardson.

PRAGA. Zmarł Jiří Šlitr, popularny kompoz
ca głośnego teatru młodzieżowego „Semafor
tekstów muzycznych, m. in. do filmów „Gdyb
tów" oraz „Zbrodnia w kabarecie", w który
głównych ról.

NOWY JORK. Krytycy amerykańscy uznali
vrasa za najlepszy film roku 1969.

TÓWKA Z MOSKWY

NOWOŚCI MOSFILMU

ony tu niedawno zespół „Junost'" specjalizuje się ch o tematyce młodzieżo- yser Leonid Mariagin rea- zespole film „O Kławie]" — liryczną opowieść o wiejskiej dziewczynie roz- ącej samodzielne życie. Ro- wą gra świeża absolwentka Natalia Ryczagowa. W tym zespole powstaje film „Brat Dawydowa" w reżyserii Wa- remniewa, według scenariu- sandra Korina. Debiutujący nem reżyser kreśli portret ca, który ukończył szkołę a pracować — znajduje się przełomowym momencie ży- rcom zależy przede wszyst- ukazaniu pełnej psycholo- sylwetki swego bohatera. rolę gra student szkoły tea- im. Szczukina, Sasza Wdo- o partnerką jest uczennica j klasy, Irina Borisowa.

ono kilka nowych filmów ych. Czołowym przedsięwzię- ciem jest „Balerina" — monografia poświęcona sztuce baletowej Maji Plisieckiej, w reżyserii Wadima Derbienieiwa (znany operator wielu filmów radzieckich). Film składa się z kilku etiud, przechodzących stopniowo od baletu klasycznego i tradycyjnego — do współczesnego. Dwie etiudy — „Preludium Bacha" i „Carmen-suita" zostały rozbudowane fabularnie z użyciem specyficznie filmowych środków. We współpracy z kinematografią bułgarską powstał film muzyczny „Miłość do trzech pomarańczy", oparty na znanej kompozycji Prokofiewa. Realizatorami są Rosjanie — Jurij Bogatyrienko i Wiktor Titow oraz Bułgarzy — Kosta Dżidrow i Nikołos Kirow. Inny zamierzony na dużą skalę film — „Muzyczna Moskwa" realizuje Mosfilm wspólnie z zachodnioniemiecką firmą Bavaria-Atelier-Gesellschaft. Reżyserzy Heinz Lisendahl i Iwan Gostiew kręcili ostatnio zdjęcia plenerowe w najbardziej znanych miejscach stolicy ZSRR, m. in. na Łużnikach, w Pałacu Zjazdów i Teatrze Wielkim.

Do czasów ostatniej wojny powraca film „Odwet" w reżyserii Fiodora Filippowa, z Wiktorią Fiodorową, Olegiem Jankowskim i Jelizawietą Nikiszczichiną w rolach głównych. Ale największe zainteresowanie wzbudza realizacja nowego filmu Sawwy Kulisza, którego „Martwy sezon" stał się niedawno przebojem europejskich ekranów. Jego drugi film nazywa się „Komitet dziewiętnastu" i opowiada o działalności międzynarodowej organizacji przeciwstawiającej się przygotowaniom do wojny bakteriologicznej i chemicznej. Bohater — radziecki uczony i dyplomata — prowadzi nieustępliwą i ryzykowną grę ze swymi przeciwnikami. Temat więc podobny jak w „Martwym sezonie"; nowy film powstaje według scenariusza Siergieja Michałkowa, Aleksieja Szlepianowa i reżysera.

ALBERT KLEINAS

Sztuka baletu
Maja Plisiecka

ELLES
RYFEM?

reżyser Richard
będzie reali-
w Hiszpanii we-
źle się dzieje w
ole zabójców".
ją dla tego fil-
„Hamlet" Szek-
Obsada ma być
narodowa: Dan
(Francuz), Ka-
leyer (Dunka),
co Rabal (Hi-
i prawdopodo-
Orson Welles w
eryfa.

ny

ychodzi diabeł")
akcja rozgry-
głównych: Ja-
argaret Ruther-

ię pierwszy tom
dzieckiej, obej-

o bazylice św.
rz wygłosi zna-

ytor, współtwór-
" i autor wielu
y tysiąc klarne-
m grał jedną z

„Z" Costa-Ga-

Sztuka przygody
Jean-Paul Belmondo

BELMONDO NA PUSTYNI

Philippe de Broca, autor znanych komedii „Igraszki miłosne", „Dowcipniś", „Człowiek z Rio", „Diabła za ogon", postanowił — jak mówi w wywiadzie dla dziennika „Le Figaro" — spróbować sił także w innym gatunku filmowym.

— Nie wyrzekam się humoru — twierdzi reżyser — ale tym razem chcę zrealizować film przygodowy. Postanowiłem adaptować powieść Roberta Beylena „Dać drapaka". Akcja rozgrywa się w roku 1942, na pustyni w Afryce Północnej. Bohaterami są: angielski oficer, dezerter z armii francuskiej i handlarz bronią oraz żona dyplomaty w Libii. Ich początkowa wzajemna antypatia przeradza się w prawdziwą przyjaźń, a kiedy jeden z bohaterów znika, pozostali czują się samotni i opuszczeni.

Jeszcze przed kilku laty wydawało mi się, że wystarczy wymyślić kilka postaci, parę celnych dialogów, by zrobić film. Dzisiaj rozumiem, że najważniejszy jest solidny scenariusz.

Wojna w moim filmie jest tylko tłem przygód bohaterów. Rozpoczynam realizację na wiosnę, w Tunezji. Wykorzystam pustynne okolice tego kraju, jego wioski, plaże, górskie miejscowości wypoczynkowe. Nie zdecydowałem się jeszcze ostatecznie na obsadzenie wszystkich ról, ale jedną z nich zagra na pewno Jean-Paul Belmondo. Odtworzy on postać mrukliwego, brutalnego, lecz szlachetnego Francuza. To on, a nie snobizujący się Anglik, pozyska względy żony dyplomaty.

„MARSZ SZALEŃCA"

Jean Aurel, którego najnowszy film „Kobiety" z udziałem Brigitte Bardot jest wyświetlany w kinach francuskich, pracuje nad kolejnym scenariuszem „Marsz szaleńca". Główne role zagrają: Jean Yanne i Françoise Fabian. Bohaterem filmu jest pewien urzędnik, człowiek wprawdzie żonaty, ale romansujący z dwiema innymi kobietami. Wypadek, któremu ulega jego ukochana córeczka, skłania go do powrotu na łono rodziny.

RONET I MELVILLE

Francuski aktor Maurice Ronet, który przed kilku laty debiutował jako reżyser filmem „Złodziej z Tibidabo" z Anną Kariną w roli głównej, przygotowuje scenariusz nowego filmu. Tym razem Ronet pragnie przenieść na ekran powieść Hermana Melville'a „Bartley By". W roli głównej wystąpi Michel Bouquet.

FILM O RIMBAUDZIE

Młody francuski reżyser François Leroi zadebiutuje biograficznym filmem o życiu znakomitego poety Jeana Arthura Rimbaud. Tytułową rolę zagra Renaud Verley; obok niego wystąpi także Maurice Ronet.

JEDNYM ZDANIEM

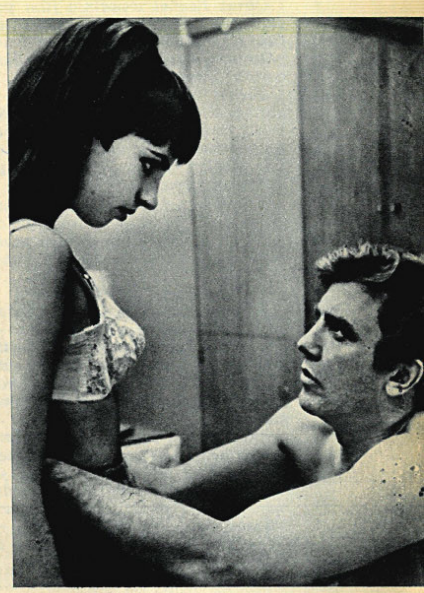
W paryskiej Olympii wielkie sukcesy odnosi ostatnio Liza Minelli (na zdjęciu), córka Judy Garland i Vincente Minellego, reżysera wielu musicali.

*

William Wyler („Rzymskie wakacje", „Biały Kanion") realizuje film „40 karatów", w którym powraca do komedii kryminalnej w stylu „Jak zdobyć milion dolarów".

*

Tegoroczny festiwal filmowy w Cannes odbędzie się w dniach 2—15 maja.



Zapiski krytyczne

FILM PAULA NEWMANA

Lubię książki o starych kawalerach, starych pannach. „Kuzyna Ponsa" i „Kuzynkę Bietkę" Balzaca, „Bouvarda i Pécuchet" Flauberta i „Życie bez kobiet" Montherlanta. Z filmów — „Główną ulicę" Bardema. Lubię ich także w życiu. Scedziła się w tych duszach zawiedzionych piękna melancholia. Młodość przechowywana wciąż w sercu i nikomu niepotrzebna. Nie roztrwoniony kapitał uczuć. W moim sąsiedztwie mieszkał do niedawna pewien profesor, który — zgodnie z dziwactwami przypisywanymi jego stanowi — karmił bezdomne koty w okolicy. Kiedy umarł, koty wyzdychały. Zabrakło śmiesznego ciepła.

I oto — któż by pomyślał? — Paul Newman, popularny aktor hollywoodzki, amant, gwiazda można powiedzieć — robi film o starej pannie. A jest to film świetny.

Nazywa się „Rachel, Rachel". W ubiegłym sezonie odniósł tryumf w Ameryce. Teraz idzie na europejskich ekranach. Krytycy przypominają reżyserskie próby innych aktorów: filmy Brando, Finneya, Lancastera, Quinna, Wayne'a. Ale jedynie o „Nocy myśliwego", zmarłego przed kilku laty Charlesa Laughtona, wyrażają się ciepło. No i bardzo — o filmie Newmana.

„Rachel, Rachel" przypomina dobrą powieść psychologiczną, pełną subtelności. Albo filmy „nowej fali". Nie dopowiada niczego, opowiada syntetycznie, umiejętnie operuje czasem i przestrzenią, kategoriami coraz trudniejszymi we współczesnej sztuce. Wygląda to tak, jakby Newman spędził wiele wieczorów w archiwach filmowych, podpatrując innych. Po czym stworzył — jak kiedyś adepci „nowej fali" — zupełnie własny film.

Jeden z krytyków nazwał „Rachel" „scenami z prowincjonalnego życia". Schludne domki w martwych ogródkach.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Nieciekawe ulice. Knajpki z młodzieżą, która podrabia, zwłaszcza w miłości, młodzież stołeczną.

Bohaterka jest nauczycielką. Rodzice jej mieli zakład pogrzebowy. Później ojciec umarł, zakład sprzedano. Ale nadal mieści się w ich domu. Bliskość śmierci od dzieciństwa towarzyszy Rachel. Newman wygrywa to jakby mimochodem.

Matka bohaterki lubi czekoladę, karmi się środkami nasennymi i choruje na serce. Oglądamy ją w maseczce z białka, ze szczęką podwiązaną jak u trupa. Później w pełnej gali, na bridżu, w gronie dam takich jak ona. Matka Rachel za długo żyje. Jest kochającym nieszczęściem. Rachel nigdy nie będzie dorosła. Jest to pokazane przenikliwie. Jak u Strindberga czy Tennessee Williamsa. Ale też z delikatnością i łagodnością powieści pasterskiej. Za ileś lat Rachel zresztą będzie jak matka. I wszystko się pięknie ułoży. Albo jak jej koleżanka nauczycielka, która chodzi na nabożeństwa i kocha się w kobietach.

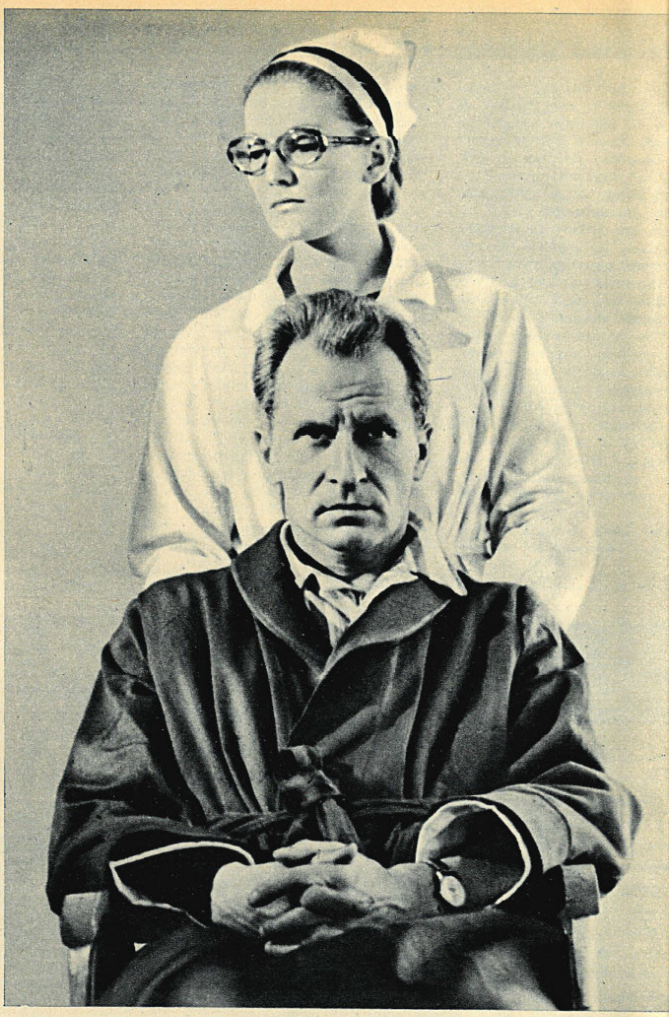
Obraz Rachel wypełnia film po brzegi. Jej portret w dosłownym i przenośnym znaczeniu. Jej ładna, zmęczona twarz, gorzkie usta. Jej chód i nogi stawiane do środka. Po półtorej godzinie znamy ją jakbyśmy z nią bezpośrednio obcowali. Znamy jej tiki i myśli.

Rachel gra żona Newmana — Joanne Woodward. Ktoś porównał ją do Masiny w „La Stradzie" Felliniego. Woodward tworzy tak samo określoną postać. Jeżeli Gelsomina przypominała Chaplina, to robi to również Rachel: spóźniony dzieciak, Piotr Piaksin, motyw z lirycznego wiersza, kaczka-dziwaczka.

Newman utwór wygrywa aż na trzech równocześnie płaszczyznach: w akcji realnej, w obrazach wspomnień bohaterki, w obrazach jej dzikich myśli. A nie jest to wymęczone, jak często bywa, bo jest, lub wydaje się że jest — potrzebne.

Rachel najciekawiej wypadła na początku. Niespokojna i zamknięta w sobie, uśmiechnięta i słodka. Tańczy jak aniołek z dziećmi w szkole. I myśli: — Właśnie osiągnęłam środek życia, zacznę chorować, dostanę raka. — A patrząc na kierownika szkoły, wyobraża sobie, że go całuje. To się zresztą opisać nie da, ta mieszanina odczuć i odruchów, zlepek i kłębowisko. W kinie czasem się udaje. Udało się Newmanowi.

Akcja filmu jest uboga. Zbliżenie z wymienioną koleżanką. Krótki, pierwszy romans z mężczyzną. Nadzieja na dziecko. Później okazało się, że to jest cysta. Wyglądałyby te motywy banalnie, gdyby nie jedyny w swoim rodzaju ton opowieści Newmana. Jest rozdzierający. Któryś z krytyków napisał, że warto oglądać filmy realizowane przez aktorów, bo pokazują one, co się kryje za tymi „pięknymi twarzami".



Pragnienie sprawiedliwości
„Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię"

KRONIKA SĄDOWA CZY DRAMAT ?

Czym był, czym staje się nasz film kryminalny? Dwie niedawne premiery dostarczają materiału do refleksji. Sprawa jest ważna: chodzi o film popularny, o masowym zasięgu.

Pojawienie się w ciągu roku dwu niezłych polskich filmów kryminalnych (ściślej — kryminalnego i szpiegowskiego) zapewne o niczym jeszcze nie świadczy, wystarczy jednak, żeby obudzić nadzieję, że może w tym gatunku „coś się zacznie dziać".

Nasz kryminał filmowy, podobnie jak powieść kryminalna, żywił zawsze ambicje niezbyt typowe. Od momentu narodzin (a stało się to, jeśli chodzi o powojenną powieść kryminalną, w roku 1955), objawił się jako potomek-hybryda klasycznej zagadki kryminalnej z filmem obyczajowym i rodzajowym, intrygował przede wszystkim obrazem egzotycznego środowiska przestępczego. Jakby to dziś nie brzmiało zabawnie, odkrycie, że obok nas żyją ludzie odmienni od nas, miało swego czasu posmak poznawczy, poszerzało płyciutką wtedy i pięknie polakierowaną wiedzę o społeczeństwie.

I tak się to potoczyło dalej. Nie udałoby się znaleźć pośród bohaterów naszego filmu kryminalnego ani fascynujących, miotanych silnymi namiętnościami zbrodniarzy, ani genialnych detektywów, rozwiązujących przestępstwo jak krzyżówkę; rozpoznawaliśmy natomiast osobników, o których otarliśmy się kiedyś w tramwaju, nieświadomi ich proweniencji. Osnowa akcji pochodziła z kronik sądowych w gazetach: napady na taksówkarzy, afery gospodarcze, przemytnicze gangi. Sceneria też była swojska: nocne knajpy z żałosnym „programem artystycznym", ruchliwe ulice wielkich miast, ciemne, podmiejskie uliczki, przy których stoją obok siebie domki zbudowane w ciągu jednej nocy i wille ze skrytkami na obce waluty. Cały ten świat marginesu nie ma szans, by znaleźć się w poważnym, problemowym filmie współczesnym, interesuje się nim jedynie film kryminalny. Pewnie moglibyśmy się ostatecznie obejść bez oglądania go na ekranie, ale trudno zaprzeczyć, że jest częścią naszego pejzażu, jednym ze składników klimatu, w jakim żyjemy.

W tak pojmowanym filmie kryminalnym brakowało jednak miejsca na to, co zawsze było podstawą gatunku i jego siłą: obrazu zwycięskiej walki Dobra i Zła. Podstawowe reguły były oczywiście przestrzegane: milicja, reprezentując ład i prawo, poskramiała przestępców uosabiających chciwość i zbrodnię, ale starcie to miewało zazwyczaj charakter profesjonalny, urzędowy. Milicjanci wykonywali zwykłą pracę, przestępcy zaś w swojej naiwności liczyli na to, że im się uda, a potem — ponosili konsekwencje. Wszystko odbywało się dość bezosobowo; przestępcy nie budzili ani nienawiści, ani litości, najwyżej niesmak i obrzydzenie; a ścigający ich przedstawiciele prawa nie tyle podziw i chęć wcielenia się w ich skórę, ile ten rodzaj szacunku, jaki mamy dla każdego solidnego pracownika. Mit gatunku był daleko.

W obu filmach kryminalnych ubiegłego roku — w „Zbrodniarzu, który ukradł zbrodnię" i „Tylko umarły odpowie" — ów mit gatunku zaczął się rysować wyraźniej niż dotychczas, przy czym obydwa filmy nie straciły niczego z tradycyjnych wartości naszego kryminału. Kapitan Siwy ze „Zbrodniarza, który ukradł zbrodnię" pragnie wykryć prawdziwego mordercę nie tylko ze względów profesjonalnych, lecz powodowany osobistym pragnieniem sprawiedliwości. Działa sam, ma szanse nie większe niż zbrodniarz, może nawet mniejsze, ponieważ w każdej chwili zagraża mu śmiertelny atak choroby. Dla oficera milicji, bohatera filmu „Tylko umarły odpowie", osobista pasja staje się w końcu najważniejszym motywem działania, tak potężnym, że zagłusza instynkt samozachowawczy. Rzecz kończy się w sposób nie spotykany w filmie kryminalnym czy szpiegowskim: działający w imieniu prawa bohater odnosi zwycięstwo, ale traci życie. Starcie między przestępstwem i porządkiem przybiera tu charakter gwałtownego, bezpośredniego pojedynku; prawo i sprawiedliwość nie tyle wkracza i przywraca ład, ile wywalcza go w śmiertelnym trudzie. Triumf prawa jest tym silniejszy, że okupiono go ceną ludzkiego życia.

Bohaterowie obydwu filmów działają w pojedynkę, na własną odpowiedzialność (Siwy od początku, oficer milicji z „Tylko umarły odpowie" w decydujących, ostatnich scenach). Przywrócona więc zostaje generalna zasada kryminału klasycznego: walczące ze sobą siły mają na początku takie same szanse, dobro zwycięża dzięki swoim osobistym walorom i moralnej sile reprezentowanych racji, a nie w rezultacie przewagi technicznej. Konfrontacja obu sił staje się grą, a więc czymś więcej niż tropieniem i ściganiem przestępcy.

Romantyczną aurę wokół bohaterów uzyskano poprzez skłócenie ich z urzędowym mechanizmem bądź nakłonienie do złamania dyscypliny. Trudno to uznać za jedyną receptę, ale rezultaty są godne uwagi: bohaterowie stali się indywidualnościami, a nie tylko bezosobowymi przedstawicielami aparatu ścigania; wierzymy w ich istnienie; angażujemy

BOŻENA JANICKA

się emocjonalnie w ich sprawy, ponieważ i oni działają w imię wyznawanych racji.

Taki typ bohatera zbliża się do postaci, jakie powinien kreować dobry film popularny — jest wyrazisty, pozytywny, atrakcyjny. Nie jest w końcu ważne, czy obydwaj stosują się ściśle do urzędowego regulaminu; o to nie można mieć do nich pretensji w obrębie filmu popularnego, który rządzi się swoimi prawami. Lecz obydwaj mają autentyczne poczucie sprawiedliwości, są sugestywni i ludzcy — i dlatego mogą stać się wzorem do naśladowania.

Warto by potraktować te ubiegłoroczne kryminały jako przyczynek do dyskusji o bohaterze, jakiego powinien kreować film popularny, dostrzec w nich argument na rzecz zapomnianej zasady, że o wartości postaci decydują nie jej ułomności, ale cnoty.

Na własną odpowiedzialność
„Tylko umarły odpowie"

Zbrodnia za zbrodnię
„Toporek"

Stawka na rozrywkę

Korespondencja własna z Bukaresztu

Kino rumuńskie wyraźnie stawia na rozrywkę. Ale stawia też na współprodukcje. Trzeba przyznać, że czyni to w sposób dość zręczny, by nie rzec — gustowny.

Oto na przykład dwie serie filmu zrealizowanego według pięcioksięgu „Sokolego Oka" Jamesa Fenimore'a Coopera — „Łowca Jeleni" i „Ostatni Mohikanin". Filmy te powstały we współprodukcji studia bukareszteńskiego i znanej wytwórni Franco-London Film; część pierwszą zrealizował Sergiu Nicolaescu i Pierre Gaspard-Huit, drugą — Nicolaescu i Jean Dreville. Nad ogólną koncepcją i formułą artystyczną tych filmów nie ma się co rozwodzić; wiadomo, że są przeznaczone przede wszystkim dla młodzieżowej widowni, że posiadają sprawdzone walory rozrywkowe, że nawet można się w nich dopatrzeć wartości wychowawczych: są apoteozą szlachetności, wierności i bohaterstwa. Oba filmy reprezentują podobny poziom — są zrealizowane z dużą sprawnością warsztatową i z pietyzmem wobec realiów folkloru i epoki. Nieźle grane, a nawet dobrze tańczone — bo trzeba przyznać, że indiańskie igrce wokół pali męczeństwa są od strony choreograficznej zrealizowane dosyć kunsztownie. Natomiast plenery karpackie, choć piękne, są niezbyt przekonywające jako krajobraz stepów, gór i puszcz amerykańskich. Poza tym — walki,

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

Dewizy za współprodukcję
„Milczący przyjaciele"

pogonie, mordy, skalpy, choć wszelakie okrucieństwa są tu raczej dawkowane i daleko im do sadystycznego wyuzdania włoskich westernów.

Tak czy owak, renesans tematyki indiańskiej w kinie światowym jest zjawiskiem aż nadto widocznym, aby wzrastającą produkcję filmów tego typu uważać za przypadkową. Spośród samych tylko kinematografii socjalistycznych w tematykę tę angażowali się już Bułgarzy, Jugosłowianie, Rumuni, a przede wszystkim — filmowcy NRD. Powstają utwory „chodliwe", a ich wydanie rumuńsko-francuskie jest wykonane dość solidnie.

Z kolei owocem współprodukcji rumuńsko-kanadyjskiej jest film reżyserii Paula Fritza Nemetha i George Turku, którego tytuł w przekładzie polskim brzmi dość niezręcznie — „Milczący przyjaciele" albo „Przyjaciele, którzy nie mówią"! Bohaterami są bowiem dwa psy, piękne owczarki niemieckie, jedno niemowlę i jedna kaczka. Dwaj awanturnicy dokonali zamachu na życie bogatego farmera i jego syna, a w końcu zagrożone jest jeszcze niemowlę. Psy podejmują próbę ratowania dziecka; oczywiście znakomicie im się to udaje, więcej — one właśnie pochwycą złoczyńców, wieńcząc swym sprytem i mądrością happy end opowieści. London i jego syn Toro — tak bowiem nazywają się psy — porywają dziecię oraz kaczkę z zagrożonego domu i wloką w koszyku przez miasteczko, rzekę, las, dokonując przy tym cudów męstwa, zręczności i pomysłowości. Kiedy im ciężko nieść kosz — kradną wózek, kiedy niemowlę płacze z głodu — podrzucają je do żłobka itd. Bohater „Czterech pancernych" Szarik mógłby się wiele nauczyć od swych rumuńskich kolegów — mit psiej inteligencji doprowadzony jest tu bowiem do zenitu. Ale w samym filmie, choć pełen wdzięku i ciepła, odżywają przecież amerykańskie recepty obrazów ze zwierzętami, i to nie te Disneyowskie, ale stare, sięgające tradycji Rin Tin Tina.

Dwa kolejne filmy — kryminalny „Dwaj panowie bez parasola" reżyserii Stefana Romana i kostiumowy „Wojna księżniczek" reżyserii Virgila Calotescu. Kryminał, jak kryminał, dość przeciętny, ale niesłychanie odkrywczy w pokazywaniu samych metod uśmiercania denatów. Także „Wojna księżniczek", wywodząca się w prostej linii z tradycji znanej i w Polsce trylogii hajduckiej, jest wręcz lepka i mdła od krwi. I chociaż filmy te, zrealizowane już przez samych Rumunów, są w jakimś stopniu związane z historyczną i współczesną rzeczywistością ich kraju, nie reprezentują sobą żadnych oryginalnych czy chociaż tylko właściwych tej rzeczywistości elementów.

Ale przy tym wszystkim kino rumuńskie nie wyrzeka się większych aspiracji. Na uwagę zasługują niewątpliwie dwa debiuty: „Żar" Herbana Creanga i „Za mały na tak wielką wojnę" Radu Gabrea. „Żar" jest współczesnym dramatem psychologiczno-społecznym; do głosu dochodzi tu problematyka psychologiczna, obyczajowa, społeczna, zawodowa, związana z losami młodych ludzi rozpoczynających samodzielne życie. Bo chociaż punktem wyjścia i dojścia jest tu miłość — utracona i odzyskana, to jednak kontekst losów tej miłości jest szeroki i autorzy starają się oświetlić wiele różnych momentów towarzyszących kształtowaniu się postaw i świadomości dorastającej młodzieży. „Żar" urzeka liryzmem, reprezentuje wiele walorów debiutu, ale także i jego wad — jest jeszcze niedojrzały intelektualnie i warsztatowo.

Problem, który porusza film „Za mały na tak wielką wojnę", jest wprawdzie nienowy, ale wciąż jeszcze kuszący twórców: wojna widziana oczami dziecka; tu — małego trębacza orkiestry pułkowej, chłopca, któremu już w koszarach odebrano prawo do dzieciństwa i zabawy. Końcowa faza wojny. Jeszcze dziś Niemcy są sprzymierzeńcami, już jutro będą wrogami. Pułk wyrusza na front; walki, rzezie, egzekucje dokonywane przez hitlerowców. Giną kolejno przyjaciele chłopca — żołnierze. I nagle ni stąd ni zowąd rodzi się przyjaźń chłopca z niemieckim dezerterem; wspólna ucieczka, osaczenie przez słowackich partyzantów i natrętne pytania w obcym języku: — *„Ne rozumisz? Ne rozumisz?"* Po to, aby mogło paść to pytanie w pewnym nietrudnym do wyznaczenia punkcie — film załamał się dramaturgicznie i myślowo. Wygląda na to, że sensu wojny nie pojął nie tylko bohater, ale i widz niczego się nie dowiaduje o mechanizmie wojny w ogóle, a drugiej wojny światowej w szczególności.

Najwybitniejszą, najbardziej wartościową pozycją filmowego sezonu pozostaje piękny dramat, zrealizowany przez Mircea Muresana we współprodukcji włosko-rumuńskiej według powieści Mihaila Sadoveanu „Zaginiony". Ale o tym — na stronie trzeciej, bo to film „o którym się mówi".

Na podstawie jednego przeglądu nowości, nawet gdyby je powiązać z praktyką ostatnich lat, trudno wyrokować o dzisiejszej sytuacji kinematografii rumuńskiej. Wiemy, że nigdy nie wyrzekała się ambitnych prób twórczych, ale też i otwarcie przyznawała się do produkcji rozrywkowej, przeznaczonej dla szerokiej publiczności. Jej model na tegoroczny sezon skłania się jednak w tym drugim kierunku. Zielone światło jest otwarte przede wszystkim dla kina rozrywkowego i jego standardów światowych — tematycznych, realizatorskich i technicznych (Eastmancolor). Jest to więc jakby produkcja antyimportowa, ale i eksportowa zarazem: głośne nazwiska autorów pierwowzorów literackich albo uznane i akceptowane wszędzie schematy.

HAMULCE CZY BODŻCE?

Kinematografia angielska, silnie związana z Hollywoodem, stanęła na rozdrożu. Czy będzie nadal ulegać dyktatowi producentów amerykańskich, czy odzyska własną twarz?

Kinematografia brytyjska zaczynała miniony rok w stanie euforii, ale kończyła go w nastroju minorowym. Sześć Oscarów zdobytych przez musical Carola Reeda „Oliver!" zdawało się wskazywać, że rok 1969 zaczyna się istotnie pod dobrą gwiazdą. Statystyka mówiła o dalszej poprawie stanu posiadania: zlikwidowano 80 starych, wysłużonych kin, a na ich miejsce otwarło swe podwoje 60 nowoczesnych, komfortowo wyposażonych sal (w poprzednim sezonie stosunek był mniej korzystny: 110 kin zamknięto, 42 nowe otwarto). Ateliers miały z góry zaplanowaną produkcję aż do roku 1970.

Kinematografia brytyjska nie jest jednak samodzielna i nawet gdy wszystko wygląda pozornie

Korespondencja z Londynu

jak najlepiej, wcale nie znaczy to, że interesy filmowe rozwijają się pomyślnie. Produkcja angielska jest dziś aż w 88 procentach zależna od kapitałów amerykańskich, a więc powiązana z Hollywoodem w stopniu nieporównanie większym niż produkcja włoska czy francuska. Stąd wszelkie skoki filmowej koniunktury za Oceanem, muszą wcześniej czy później odbić się na pracy londyńskich ateliers. Właśnie pod koniec roku 1969 doszło na wyspie do największych zahamowań wskutek wycofywania się producentów amerykańskich z kolejnych przedsięwzięć filmowych.

Cóż, że twórca „Olivera", Carol Reed, zdołał ukończyć swój nowy film „Nikt nie lubi pijanego Indianina" z Shelley Winters i Anthony Quinnem, skoro jego nie mniej sławny kolega, Fred Zinnemann, znalazł się na lodzie ze swoim projektem sfilmowania „Doli człowieczej" w oparciu o powieść André Malraux. Producentem filmu jest wprawdzie Carlo Ponti, ale korzysta on z kapitałów hollywoodzkiej wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer, której interesy przedstawiają się w tej chwili katastrofalnie. Z komunikatów branżowych trudno już zorientować się, kto jest właścicielem największego pakietu akcji tej wytwórni, kto ma dziś w niej najwięcej do powiedzenia i jakie są jej plany na najbliższą przyszłość. Wiadomo tylko, że „Dola człowiecza" znalazła się na liście projektów, których MGM nie zamierza finansować. Jedni twierdzą, że dzieje się to z przyczyn wyłącznie oszczędnościowych, inni, że z powodów politycznych, bo nowej dyrekcji film wydał się nazbyt „czerwony". Faktem jest, że Ponti i Zinnemann, którzy mieli już zacząć zdjęcia, szukają w tej chwili gorączkowo nowego sponsora.

Ale choć w Londynie mówi się nawet o groźbie zamknięcia wielkich ateliers Ranka w Pinewood, nie wszyscy ulegają panice; co więcej — są nawet tacy, którzy twierdzą, że wprawdzie obecny wstrząs jest rzeczą przykrą i pociągnie za sobą niejedną ofiarę, to jednak perspektywy nie są najgorsze. Oto produkcja angielska, zdana teraz bardziej na własne siły, ma szanse znów odzyskać utracone oblicze narodowe. Musi zrezygnować na pewien czas z produkcji supergigantów typu „Olivera" czy „Bitwy o Anglię" i zadowolić się skromniejszą produkcją. A nie są to bynajmniej możliwości mniejsze od tych, jakie mieli Tony Richardson, Karel Reisz, John Schlesinger czy Lindsay Anderson, kiedy kręcili przed dziesięciu laty swe pierwsze filmy fabularne. Przecież to „Smak miodu", „Z soboty na niedzielę" i „Sportowe życie" były swego czasu legitymacją nowego angielskiego kina, w którego rodowodzie figuruje dumna nazwa „Free Cinema"! Dziś kino angielskie pozbawione zostało wprawdzie dużej części cennych amerykańskich kapitałów, ale jednocześnie w tymże samym stopniu uwolniło się od dyktatu amerykańskich dystrybutorów. Może teraz pomyśleć spokojnie o swoim dalszym losie.

Za wcześnie jeszcze wprawdzie na wszechstronną analizę sytuacji i snucie perspektyw, ale inicjatywa takich producentów, jak Bryan Forbes, budzi duże nadzieje na przyszłość. Ten bardzo wszechstronny filmowiec, znany także jako scenarzysta i reżyser, rozpoczął energiczne starania o zdobycie kredytów w wysokości siedmiu milionów funtów, które pozwoliłyby mu sfinansować w ciągu bieżącego roku realizację około 20 filmów. Może znajdą się wśród nich takie, które będą zwiastunami odrodzenia angielskiej szkoły filmowej?

Tak czy inaczej kinematografia angielska musi teraz zacisnąć pasa i zdobyć się na wyrzeczenia. Ale ma poważne szanse, by odzyskać własną twarz.

STEVE ALLEN

Za dolary czy za funty?

„Nikt nie lubi pijanego Indianina" — Carol Reed (u góry, w środku) reżyseruje scenę z udziałem Shelley Winters i Anthony Quinna

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

17 STYCZNIA 1945

WARSZAWSKIE ULICE

Filmową stolicą Polski była przed wojną Warszawa. Tu mieściły się wytwórnie, laboratoria, biura wynajmu i tu miały swoją siedzibę naczelne władze kinematografii. Kilkadziesiąt kin było czynnych na lewym i na prawym brzegu Wisły. A po wojnie?

Kiedy 17 stycznia 1945 roku pierwsi polscy żołnierze-Kościuszkowcy dotarli do lewobrzeżnej Warszawy, taki oto obraz ukazał się ich oczom: *„Nie było ulic* — pisał Stanisław Wohl o pierwszym zetknięciu się, po latach, z rodzinnym miastem — *wśród zwału gruzu, który zasypał chodniki i jezdnie, biegły wąskie ścieżki, którymi szliśmy przez morze ruin. Wszędzie przewrócone tramwaje, resztki broni, barykady. W powietrzu panował specyficzny zapach zrujnowanego miasta. Tu i ówdzie paliło się jeszcze... Jestem warszawiakiem, ale nie mogłem poznać miasta, z którym obcowałem od dzieciństwa".*

Dziś pułkownik, wówczas porucznik Janusz Przymanowski w tych oto słowach opisuje swoje wrażenia ze styczniowego spotkania z Warszawą: *„Z tych kilku godzin, w czasie których brodziłem po martwych ulicach i zasypanych cegłami podwórkach, pozostało tylko ogólne wrażenie smutku i rozpaczy. Gołe, okopcone, zgryzione bombami i trotylem ściany, ściany, ściany... Trupie oczodoły okien, skostniała na mrozie czarna ręka zabitego, stercząca spod śniegu... Szedłem jak w koszmarnym śnie. Zamordowali miasto, zamienili w pustynię".*

Nie sposób było w zrujnowanej, pokrytej grubą warstwą gruzu, Warszawie znaleźć miejsce dla centralnego ośrodka odradzającej się polskiej kinematografii. Nie sposób — ale tylko w pierwszej chwili, w pierwszym okresie po wyzwoleniu. Jest rzeczą znamienną, że tego samego 17 stycznia 1945 roku, kiedy pierwsze oddziały zwycięskiej armii i pierwsze gromadki warszawiaków, wracających z tułaczki „do domu", pojawiły się w wymarłym mieście na lewym brzegu Wisły, na prawym brzegu — na Pradze — uruchomiono pierwsze stołeczne kino. Ze znalezieniem dla niego nazwy nie było kłopotów. Jakież inne mogło nosić nazwanie, aniżeli herbowe i symboliczne — „Syrena"? Do otwarcia małej sali przy ulicy Inżynierskiej szykowano się już od dłuższego czasu, kompletując aparaturę projekcyjną, ale przed samym Bożym Narodzeniem niemiecki pocisk zniszczył ścianę koło ekranu. Tak więc z trzytygodniowym opóźnieniem, przy akompaniamencie radzieckich i polskich salw artyleryjskich zwycięskiej ofensywy, odbyła się premiera filmu noszącego, jak i samo kino, symboliczną nazwę „Tęcza".

Inżynierska na Pradze była pierwszą „filmową" ulicą wyzwolonej Warszawy. Drugą była Marszałkowska, kiedy to w kwietniu 1945 roku otwarto kino „Polonia" — dawny przedwojenny „Imperial". W styczniu 1947 w odbudowanym „Palladium" przy ulicy Złotej odbyła się pierwsza uroczysta warszawska premiera nowego fubularnego filmu krajowej produkcji — „Zakazanych piosenek". W powracającym do życia mieście kasy kinowe oblegane były dzień w dzień przez tłumy warszawiaków. Działały tu już ministerstwa i wyższe uczelnie, ale stolicą filmową wciąż jeszcze była Łódź.

Na wiosnę 1947 roku w pierwszym (już nie odbudowanym, lecz na nowo zbudowanym) warszawskim domu przy ulicy Chełmskiej rozlokowała się Wytwórnia Filmów Dokumentalnych z Polską Kroniką Filmową. Był to pierwszy widomy znak odzyskiwania przez Warszawę utraconej przejściowo godności filmowej stolicy. A 1 stycznia 1948 roku przeniosła się na Puławską dyrekcja Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski" — naczelna władza polskiej kinematografii. Odtąd wszystkie ważne sprawy filmowe dyskutowano i załatwiano — „na Puławskiej".

Zagospodarowali się filmowcy w Warszawie. Niemało było w związku z tym kłopotów i utrapień, jako że ośrodkiem produkcji nadal była Łódź. I tu pojawiały się nowe trudności, tym razem natury artystycznej. Widzowie w całym kraju pragnęli oglądać filmy o Warszawie. Wczorajszej i dzisiejszej, przedwojennej, okupacyjnej i zmartwychwstającej do życia. Trzeba było na ekranie wskrzeszać obrazy warszawskich ulic, wychwytywać nie zniszczone ich fragmenty. I tak w „Zakazanych piosenkach" pojawiła się hitlerowska „szczekaczka" na tle Krakowskiego Przedmieścia i kawałeczek przedwojennej stolicy na ulicy Pankiewicza. W „Za wami pójdą inni" odżył koszmar łapanki przed Domem Braci Jabłkowskich. Pojawiła się symboliczna ulica Graniczna, dzieląca getto od „aryjskiej dzielnicy" w filmie o tym samym tytule. A w „Przygodzie na Mariensztacie" — ukazało się wesołe i kolorowe, pierwsze nowe osiedle mieszkaniowe w odbudowanej Warszawie. Na 30 filmów fabularnych zrealizowanych w pierwszej powojennej dekadzie — 10 poświęconych było wyłącznie Warszawie, a w pięciu innych znalazły się dłuższe sekwencje zadedykowane „miastu nieujarzmionemu".

17 stycznia 1955 roku stolica liczyła już koło miliona mieszkańców. Wyrosły nowe domy i powstały nowe ulice. Tylko kin było wciąż mało, wszystkiego — piętnaście, ale... „nie od razu Warszawę odbudowano". A w kinie „Syrena" przy ulicy Inżynierskiej, obchodzącym w tym dniu dziesięciolecie, wyświetlano, jak należało się tego spodziewać, długometrażowy film dokumentalny „Warszawa".

Pierwsze odbudowane osiedle
„Przygoda na Mariensztacie"

„NOWY" (Polska). Ziarnik inscenizuje i fotografuje niejako życie na gorąco. Cięta satyra o niebłahych walorach socjologicznych.

„WŁADCA MUCH" (Wielka Brytania). Przekłada wiernie na ekran kilka tez książki Goldinga, ale w filmie Brooka sytuacja — prawem sugestii obrazu — przytłoczyła plan intelektualny.

„ZMOWA" (USA). Robert Wise zrealizował ten film w roku 1949. „Zmowa" utrwala oblicze „czarnego kina" w USA, które nie miało złudzeń, ale miało serce.

„OPERACJA BELGRAD" (Jugosławia). Zdolność harmonijnego łączenia żywej akcji z wewnętrznymi przeżyciami bohaterów jest przywilejem mistrzów, a do nich niestety reżyser filmu nie należy.

Nasi recenzenci pisali...

„CZEKAM W MONTE CARLO" (Polska). Wszelkie dodatkowe atrakcje, wobec niedostatku emocji czysto rajdowych, budzą podejrzenie, że autorzy chcą nas obdarować wiekowymi bublami.

„DWOJE NA DRODZE" (USA). Obraz doli i niedoli pożycia małżeńskiego, wolny od melodramatyczności i sentymentalnych łatwizn dzięki humorowi i inteligentnej obserwacji.

„DR GLAS" (Dania). Zwidy dr. Glasa, jego dramatyczne zmagania się z sobą, są nasycone napięciem między powinnością moralną a żądzą.

„ZDOBYCZ" (Francja — Włochy). Dużo pięknych obrazków, mieniących się i pędzących jak w kalejdoskopie, pełno półobłażonych fotografii, wiele śmiesznych sytuacji.

●

Panie Redaktorze!

Niełądnie świadczy o nas fakt, że tak łatwo zapominamy o tych, którzy odeszli. Ile pism w Polsce pamiętało o styczniowej rocznicy śmierci Zbigniewa Cybulskiego?

„Żył kiedyś..."

Żył kiedyś np. francuski aktor, który zachwycał nas swoim talentem. Gérard Philipe obdarzał nas uśmiechem z ekranu, fascynował spojrzeniem mądrych oczu, urzekał elegancją gestów, zdumiewał prostotą i naturalnością. Stworzył niezapomniane postacie, roześmianego, żywiołowego Fanfana; romantycznych bohaterów powieści Stendhala — Juliana i Fabrycego; chorobliwie wrażliwego księcia Myszkina; delikatnego i trochę smutnego François; cynicznego, choć nie bez uroku — Ripois i wiele innych, doskonałych kreacji.

Pamiętam go na scenie warszawskiego Teatru Narodowego, kiedy to jesienią 1954 roku z zespołem T.N.P. wystąpił w niezapomnianych rolach Rodryga i Ruy Blasa. Pamiętam doskonale oba te spektakle, tłumy przed teatrem, jesienne kwiaty, nie kończące się owacje.

W tym czasie cała Warszawa powtarzała imię wielkiego artysty, powtarzała je cała Polska. Pisano o nim jak o ideale bohatera naszej młodzieży, jak o wspaniałym aktorze i wspaniałym człowieku. Najwięcej bodajże miejsca i uwagi poświęcił mu FILM, co uzasadnione było w pełni charakterem Waszego pisma. Gérard Philipe, który czuł tyle sympatii dla nas i dla naszego kraju — czyżby naprawdę został już zapomniany?

A inni aktorzy? Może w listopadzie, kiedy czcimy na cmentarzach pamięć bliskich zmarłych — prasa mogłaby poświęcić choćby jeden artykuł najsłynniejszym zmarłym aktorom i reżyserom? Dlaczego żyjemy tylko chwilą obecną?

GABRIELA ZAWROTNA
Warszawa

IDZIEMY DO KINA

Scenariusz i reżyseria: **Jörn Donner**

Zdjęcia: **Sven Nykvist**

Muzyka: **Bo Nilsson**

Wykonawcy: **Luiza — Harriet Andersson, Fryderyk — Zbigniew Cybulski, Marta, matka Luizy — Isa Quensel, Jakub — Tomas Svanfeldt, Nora — Jane Friedmann.**

Produkcja: **Sandrews (Szwecja) — 1964.**

*

Nagroda za kreację Harriet Andersson na festiwalu weneckim w roku 1964. Akcja rozgrywa się niemal wyłącznie w czterech ścianach sypialni, ale film dostarcza sporo ciekawych spostrzeżeń psychologicznych i obyczajowych. Recenzja na str. 4.

KOCHAĆ

(Att Aelska)

Dodatek: „Renesansowe rzeźby". Scenariusz, realizacja i komentarz: Edward Czurko. Zdjęcia: Henryk Kucharzuk. Muzyka: Jerzy Bauer. Komentarz czyta: Krzysztof Świętochowski. Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1967. Barwny film prezentujący najciekawsze zabytki polskiej rzeźby renesansowej z Wawelu i katedry tarnowskiej.

OBCY

(L'Etranger)

Scenariusz (według powieści **Alberta Camusa**): **Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Georges Conchon i Emanuel Robles**

Reżyseria: **Luchino Visconti**

Zdjęcia: **Giuseppe Rotunno**

Muzyka: **Piero Piccioni**

Wykonawcy: **Meursault — Marcello Mastroianni, Marie Cardona — Anna Karina, sędzia śledczy — Georges Wilson, obrońca — — Bernard Blier, dyrektor w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych — Jacques Helin, Raymond Sintes — Georges Géret, pracodawca — Jean-Pierre Zola, Masson — Mimmo Palmara, pani Masson — Angela Luce, ksiądz — Bruno Cremer, sędzia — Pierre Bertin, Emmanuel — Marc Laurent, prokurator — Alfred Adam, prawnik — Vittorio Dusc, Salamano — Joseph Marechal, Arab I — Saada Cheritel, Arab II — Mohamed Ralem, Arab III — Brahim Hadjadj.**

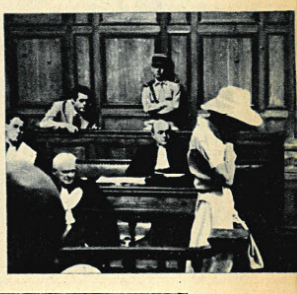
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Jerzy Twardowski**

Produkcja: Dino De Laurentiis Cinematografica, Master Film, Marianne Productions, Casbah Film (Włochy — Francja — Algeria) — 1967.

*

Barwna adaptacja głośnej powieści Alberta Camusa. Luchino Visconti, autor „Opętania", „Ziemia drży", „Rocca i jego bracia", „Lamparta" mówił w jednym z wywiadów, że w bohaterze „Obcego", w jego doświadczeniach, buncie przeciwko konformizmowi, można odnaleźć postawę dzisiejszej młodzieży, jej pogardę dla uporządkowanego i narzuconego jej świata.

Dodatek: „Obserwacje". Scenariusz: Maria Tymowska i Konrad Siwecki. Reżyseria: Aleksandra Jaskólska. Zdjęcia: Andrzej Walter. Opracowanie muzyczne: Henryk Rogala. Komentarz: Witold Żukowski. Czyta: Ksawery Jasieński. Konsultacja: dr Hipolit Franckiewicz. Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1968. Barwny film popularno-naukowy o zasadach i celach bioniki.



13 DNI W GRENOBLE

(13 jours en France)

Scenariusz: **Pierre Uytterhoeven**

Reżyseria: **Claude Lelouch i François Reichenbach**

Zdjęcia: **Willy Bogner, Jean Collomb, Guy Gilles, Jean-Paul Janssen, Jean-Pierre Janssen i Pierre Willemin**

Montaż: **Claude Barrois**

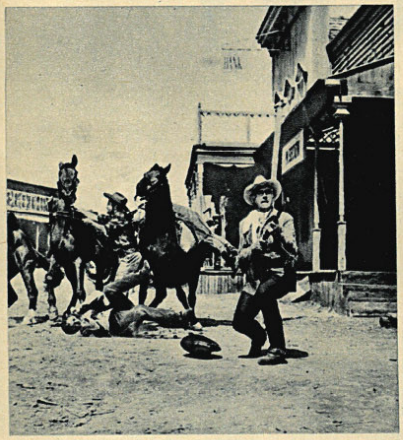
Muzyka: **Francis Lai (słowa piosenek: Pierre Barouh; piosenkę Killy'ego śpiewa Nicole Croisille, piosenkę Peggy — Pierre Barouh)**

Produkcja: **Claude Lelouch (Francja) — 1968.**

*

Barwny, szerokoekranowy impresyjny reportaż z Zimowych Igrzysk Olimpijskich we Francji w 1968 roku.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



Dodatek: „Batory". Realizacja: Maria Piotrowska. Zdjęcia: Ryszard Frankowski, Bonawentura Szredel oraz archiwum WFD. Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1969. Trzydzieści trzy lata historii transatlantyku Polskich Linii Oceanicznych — m/s „Batory".

WINNETOU I KRÓL NAFTY

(Der Oelprinz)

Scenariusz (według powieści **Karola Maya**): **Fred Denger i Harald Philipp**

Reżyseria: **Harald Philipp**

Zdjęcia: **Heinz Holscher**

Muzyka: **Martin Böttcher**

Wykonawcy: **Old Surehand — Stewart Granger, Winnetou — Pierre Brice, Lizzy — Macha Meril, „król nafty" — Harald Leipnitz, Richard Forsythe — Mario Girotti, pani Ebersbach — Antje Weisgerber, Campbell — Walter Barnes, Kovacz — Gerhard Frickhoffer, Duncan — Vladimir Leib, Knife — Slobodan Dimitjevic, Butler — Dušan Janicijević, Paddy — Davor Antolic, Bergmann — Velejko Marcicić, Webster — Ilija Ivezić, Billy Forner — Zvonimir Crnko, Jimmy — Petar Petrović, John — Slobodan Vedernjak, Jack — Branko Supek, Tobby — Marinco Cosić, Old Wabble — Paddy Fox, kantor Hampel — Heinz Erhardt.**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Izabela Falewicz**

Produkcja: Rialto Film Preben Philipsen — Jadran Film (Jugosławia — NRF) — 1965.

*

Kolejny film z serii Winnetou. Barwa, szeroki ekran, ci sami aktorzy w rolach Winnetou, Old Surehanda i Old Wabble.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Władca much	5		4	5		3	4	4	5
Doktor Glas	4	4	4	4		4		4	5
Dwoje na drodze	3	4	4	3	5		4	4	5
Mur	4	4	4	4		4	4	3	
Niezdolny do służby liniowej	4	3			3				4
Tylko umarły odpowie	4		3	3	3		4		
Miecz dla króla	4	3		3		3		3	
Różowa pantera	4	2	3		3	2	4	3	4
Mściciel z Przeklętej Góry	4				4				1
Przeciw Wrangiowi	3					3			
Ogień na oceanie	3	3							2
Czekam w Monte Carlo	2				3		3		2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Avala Film (Jugosławia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Svensk Filmindustri (Szwecja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM

TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w Punkcie Wysyłkowym Prasy Archiwalnej „Ruch", Warszawa, ul. Nowomiejska nr 15/17, na miejscu lub na zamówienie za zaliczeniem pocztowym. **Druk:** Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11

Numer oddano do druku 10.I.1970 r. Zam. 40 K-14

INDEKS 35904

Nad brzegiem Wisły

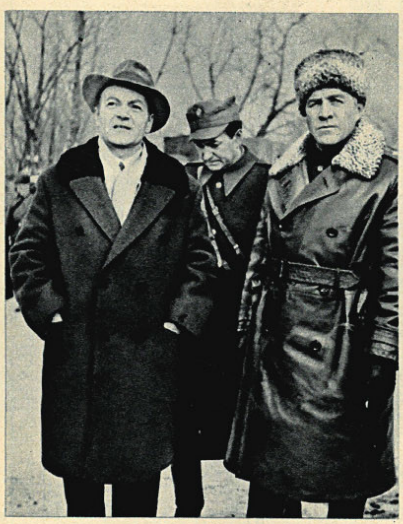
Reż. Jurij Ozierow – Jak już informowaliśmy – realizuje pięć pełnometrażowych filmów pod ogólnym tytułem „Wyzwolenie Europy". Ukażą one najważniejsze wydarzenia dwóch ostatnich lat wojny, od bitwy pod Kurskiem aż do zdobycia Berlina.

W grudniu realizowano w Warszawie zdjęcia do trzeciej części filmu, przedstawiającej wielką ofensywę, w wyniku której Armia Radziecka i Wojsko Polskie dotarły do Wisły.

Obok scen batalistycznych, w filmie pojawią się postacie historyczne, m. in. Stalin, Roosevelt, Churchill, Żukow, Rokossowski, Koniew, a także Hitler i jego marszałkowie. Obsada międzynarodowa. Występują m. in. aktorzy polscy: Maria Ciesielska, Aleksandra Leszczyńska, Wieńczysław Gliński i Ignacy Machowski. Premiera dwu pierwszych części odbędzie się w Moskwie 23 lutego – w dniu święta Armii Radzieckiej. W Polsce – prawdopodobnie 9 maja, w 25 rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem.

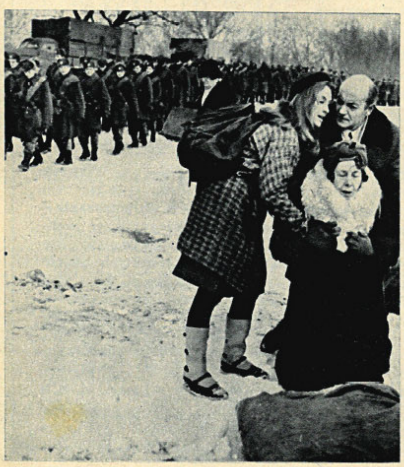
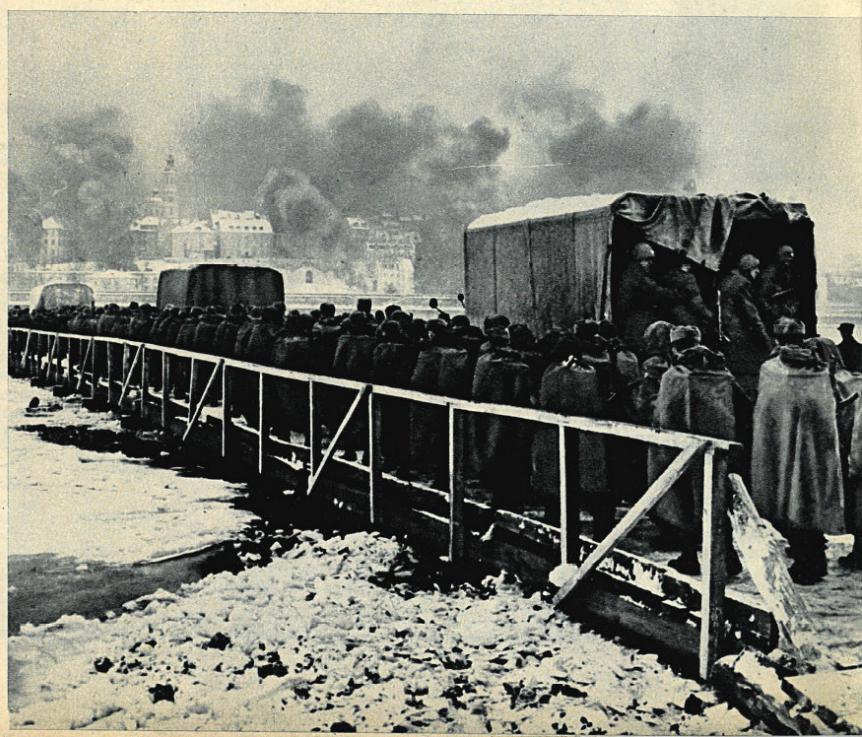
WYZWOLENIE EUROPY

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK



Ignacy Machowski, Wieńczysław Gliński i Michaił Uljanow

Maria Ciesielska, Aleksandra Leszczyńska i Ignacy Machowski



Przeprawa przez most pontonowy